

FİLM ANLATISINDA KARAKTER ALEGORİSİ: 2046 ÖRNEĞİ

Yrd.Doç.Dr. Lale KABADAYI*

ÖZET

Film anlatısı, "farklı ve yeni" olanı üretme çabasında olan auteur yönetmenlerin hedefi konumundadır. Yönetmenler, eski, klasik film yapımı yöntemlerini değiştirerek, anlatı sınırlarını genişletmeye çalışmaktadır. Hong Kong'lu yönetmen Wong Kar-Wai, uzun metrajlı filmi 2046'da da, böyle bir arayışın içinde yer almıştır. Yönetmen, filmde, bilinen alegori kullanımlarının yeni ve farklı bir uygulamasını gerçekleştirmektedir. Filmdeki uygulamayı, karakter alegorisinden yola çıkmakta ve daha genel anlamda bir alegoriye uzanmaktadır. Bu makale, sinema sanatı içinde başarılı ve farklı bir uygulama olan Wong Kar-Wai'nin 2046 filminde alegori kullanımının irdelenmesi amacını taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, alegori, uzlaşma.

ABSTRACT

Film narrative is the target of the author directors who try to produce "the new and different". These directors want to change the old, classical way of making movies with expanding the limits of narrative patterns. Hong Kong filmmaker Wong Kar-Wai seeks for such changes in his full-length film, 2046. In the film, a new and different approach of old, well-known allegory patterns is realized by the director. This approach begins with the character allegory and continues to the general sense of allegory. This article aims to examine the use of allegory in Wong Kar-Wai's film 2046 which is found different and successful in film art.

Key Words: Narrative, allegory, convention.

GİRİŞ

Sinema sanatında, hem film yapımı aşamasında biçimsel farklılıklardan yararlanarak, hem de anlatı yapısında değişiklikler yapmaya çalışarak, farklı olana yönelik arayışlar daima sürdürülmüştür. Senarist ve yönetmenlerin bu arayışları, öyküyü anlatırken kullanılan klasik anlatım yöntemlerini geliştirerek izleyiciyi düşünmeye sevk etmek, anlatı üzerindeki egemenliklerini ve çeşitlendirmelerdeki başarılarını ortaya koymak, böylelikle sinema sanatında farklı olanı yaratarak kalıcı olabilmek gibi amaçlara yöneliktir. Sinemacının hedefi ne olursa olsun, anlatı yapısındaki çeşitlendirme

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü

çabaları, izleyicinin anlamlandırma dünyasının yeterliliğiyle sınırlıdır. Kolay tüketilir anlamlar, biçimler ve ideolojilerle izleyiciye ulaşma amacını taşıyan, anaakım sinemanın içinde yer alanlar da dahil olmak üzere, auteur sinemacılar, anlatı yapısındaki uzlaşmalarla 'oyarken', anlaşılır olma derdini ikinci konuma atar, izleyiciyi, alt katmanları irdelemeye yönlendirmeye çalışır.

Yönetmenlerin arayışları, uzlaşmaları kolay adlandırılabilen, benzerleri nedeniyle rahat okunabilen film türleri içerisine de yerleştirilebilir. Tür filmlerinin yapısından kaynaklanan 'kolay anlaşılır olma' kaygısını geriye iten durum, izleyiciyi ikili alt okuma yapma zorunluluğu ile karşı karşıya bırakmaktadır. İzleyici, örneğin bilimkurgu türünün uzlaşmaları doğrultusunda oluşturulmuş olan anlama alışkanlıklarını akılda tutarken, aynı zamanda, auteur sinemacının yerleştirmeye çalıştığı türler-üstü anlamı görebilecek bir dışarıdan bakışı da edinmek durumundadır. Ancak bu yolla, yönetmenin, anlatı kalıplarının sınırlarını genişletmeye çalışarak vermek istediği anlama ulaşmak mümkündür.

Hong Kong'lu yönetmen Wong Kar-Wai, dram/bilimkurgu türündeki uzun metrajlı son filmi *2046*'da bu şekilde bir arayış içinde, anlatı yapısının sınırlarını genişletme çabasıdadır. Wong Kar-Wai, alegori kullanımını önce karakter boyutunda ele alıp ardından tüm filme yaymakta ve farklı bir içerik denemesine girişmektedir. Filmin anlatı yapısındaki bu kullanımı irdelemeden önce, genel olarak anlatı kalıpları ve alegori kavramı üzerine eğilmekte yarar bulunmaktadır.

ANLATI VE ALEGORİ KAVRAMLARININ FİLMSEL EVRENDE İŞLEYİŞİ

Anlatı, "neden-sonuç ilişkisi içerisinde, uzam ve zaman içinde meydana gelen olaylar zinciri"dir (Bordwell ve Thompson,1986:82). Anlatı bir durumla başlar ve neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak değişiklikler meydana gelir. Sonuçta yeni bir durum ortaya çıkarak anlatı tamamlanır.

Film anlatısı, öyküyü biçimlendirirken stratejiler, kodlar ve genel olarak mizansenin yer aldığı uzlaşmalarla tanımlamalar yapmaya ihtiyaç duymaktadır. Yönetmenler, "diğerlerine göre en uygun olan" uzlaşmaları filmlerinde kullanmayı tercih ederken, izleyicinin anlatılmak istenene doğru yol almasını sağlamaya çalışmaktadır (Bordwell,1996:92-93). Anlatı sineması, uzlaşmaları, izleyicinin hem tanımlama yapabileceği, hem de olabilirlik alanı içinde değerlendirebileceği 'gerçek' yaşamın yeniden üretimi için kullanılmaktadır (Hayward,1999: 249). Fantastik sinema içinde yer alan bilimkurgu filmlerinde dahi anlatı, izleyicinin, gerçek yaşam ile

sinemasal gerçek arasında bağlantı kurabileceği bir biçimde yapılanmak zorunluluğunu taşır.

Anlatı yapısında nedensellik, zaman ve uzam kavramlarıyla birlikte işlemektedir. Örnek olarak yalnızca zaman kavramının kendisi anlatı yapısına biçim verebilir. Anlatı yapısında zamansal devamlılık anlamlandırmayı kolaylaştırır. Bu nedenle, geriye dönüş-ileriye atlayışlar (flashback-flashforward) ya da araya yeni öyküler yerleştirme gibi genel yapıyı parçalayan, ‘şimdiki’ zamanı ve mekanı bölen yapılanmalar, izleyicinin anlamlandırmasını bozmakla birlikte, öykü bütünlüğüne zarar vermeyecek nitelikte olmalıdır.

Alegori, edebiyat ve sinema alanında en geniş anlamıyla, “Karakterlerin ve onların eylemlerinin tarihsel veya siyasal kişileri veya fikirleri ve soyut kavramları temsil ettiği bir anlatı biçimi” olarak kabul edilmektedir (Mutlu,1995:371-372).

Nijat Özön alegorinin Türkçe karşılığı olarak “yerine” terimini kullanır ve kavramı, “Herhangi gerçek bir olayı ya da kişiyi doğrudan doğruya değil, ama bunların simgelediği kişiler, olaylar, kavramlarla yansıtmak” (Özön,2000:816) olarak tanımlar. Özön’e göre, gerçek kişiler ve durumlar ile bunların yerine kullanılan imgesel kişiler ve durumlar arasındaki benzerlik, serbest bir yerine geçmeden, birebir yerine geçmeye kadar çeşitlenebilir. Sözgelimi, Arthur Miller’in oyunundan uyarlanan *Cadı Kazanı*, ABD’deki McCarthy dönemine göndermelerde bulunurken serbest yerine geçmeye, Charles Chaplin’in *Büyük Diktatör* filmi ise Hitler’e yaptığı göndermelerle birebir yerine geçmeye örnektir.

Anlatı yapısında karakter alegorisi kullanma, örnekte olduğu gibi, belirli bir karakterin yerine geçecek başka birini açıkça kullanarak yapılabileceği gibi, çalışmamızdakine benzer şekilde, asıl karakterin, film içindeki varlığını sürdürmesi sırasında da gerçekleştirilebilir. Almaşık bir anlatımda, böylelikle, karakterlerin duygusal ya da eylemsel ifadeleri birbirlerinin yerine kullanılabilir. Bu durum anlam üzerinde herhangi bir kayba neden olmazken, yönetmene de anlatı kalıpları üzerinde oynama özgürlüğü tanır.

Neden-sonuç ilişkisinin anlatı yapısı içerisine yerleştirilmesi, izleyicinin anlamlandırma yapabilmesi için en önemli koşullardan biridir. Filmlerde çoğunlukla tercih edilen yöntem, anaakım sinema başta olmak üzere, önce yaşanan olayların nedenlerinin yansıtılması, ardından sonuçların verilmesi şeklindedir. Nedenler, tüm filmin anlatı yapısını kaplayabileceği gibi, belirli bir sınırlama içerisinde yansıtılabilir, film ‘şimdi’ ve/veya sonuçlar üzerine de eğilebilir. Sonuçlar üzerine eğilen bir filmde nedenler,

diyalogla dile getirme ya da geriye dönüşlerle verilen 'ard öyküler yaratma' gibi yöntemlerle özetlenebilir. Örnek çalışmamızda neden-sonuç ilişkisinin kuruluşu, türdeşi olan filmlerden farklı yapılanmaktadır. Wong Kar-Wai *2046* filminde nedenler üzerinde durmamaktadır. Daha açık bir ifadeyle, filmine dair nedenleri, *2046*'dan bir önceki filmi *Aşk Zamanı*'nda tanımlamıştır. *Aşk Zamanı* filminin devamı niteliğinde kabul edilen *2046*, önceki filmde belirlenen nedenlerin, yani aşkın hüsrarla bitmiş olmasının sonuçlarının öyküsünü anlatmaktadır. Wong Kar-Wai, önceki filme dair göndermelerini, başrol oyuncusu ve onun yerine kullandığı erkek oyuncu aracılığıyla diyaloglarla gerçekleştirir, böylelikle nedenleri kısaca belirterek 'şimdi'ye yönelir.

Filmlerde anlatı yapısını çeşitlendirme yöntemlerinden birisi de 'anlatıcı'dan yararlanmaktır. Anlatıcı, genellikle, öykünün kendi başından geçtiği ya da öyküye belirli bir noktadan itibaren dahil olan bir karakterden seçilirken, filmde hiç görünmeyen biri de bu rolü üstlenebilir. Anlatıcıya, betimleyici ve özetleyici bir görev yüklenebileceği gibi, aynı zamanda öyküyü yönlendiricilik rolü de verilir. Anlatıcının izleyiciyi yönlendirmesi, objektif ya da subjektif şekilde gerçekleşebilir. Anlatıcı, zaman ve uzam kavramları üzerinde yaşanan değişiklikte, izleyicinin öyküye uyum sağlamasına aracılık eder.

Anlatı yapısı ve alegori kavramlarının bu özellikleri kapsamında, Hong Kong'lu yönetmen Wong Kar-Wai'nin *2046* filmindeki alegorik kullanım ve bu kullanımın anlatı yapısında yarattığı farklılığın incelenmesine geçmek mümkündür.

2046 FİLMİNİN ANLATI YAPISI İÇİNDE ALEGORİK KULLANIMIN İRDELENMESİ

Hong Kong'lu yönetmen Wong Kar-Wai'nin uzun metrajlı çalışması *2046*, dram ve bilimkurgu türlerinin öğeleriyle yoğrulmuş bir filmidir. Yönetmenin, Çin/Fransa/Almanya/Hong Kong ortak yapımı olan uzun metrajlı filmi *2046*, Wong Kar-Wai'nin diğer filmlerinde olduğu gibi yine birçok alt metinle doludur.

2046, *Aşk Zamanı* filminin devamı olarak kabul edilmektedir. *Aşk Zamanı* (2000), 1962 yılının Hong Kong'unda Bay Chow (Tony Leung Chui-Wai) ile Bayan Chan yani Shu Li Zhen'in (Maggie Cheung) 'umutsuz' aşkını anlatmaktadır.

Aşk Zamanı'nın ardından, yaklaşık beş yıl sonra vizyona giren *2046* filmi, Wong Kar-Wai hayranlarının çok beğendiği, yönetmenin sinemasına yabancı izleyiciler içinse keyif alması zor bir film olma niteliğini

taşımaktadır. Çünkü *Aşk Zamanı*'ndaki yoğun duygusallığa ve kutsallaştırılmış aşka hayran olan izleyicinin, aynı tadı 2046'da bulması, en azından ilk bakışta mümkün görünmemektedir.

Shu Li Zhen'in aşkını tamamıyla kaybettikten sonra ciddi bir karakter değişimine uğrayan Bay Chow, (*Aşk Zamanı*'na ilk film denmesini tekrarlayarak), ilk filmin sonunda gittiği Singapur'dan 1966 yılında Hong Kong'a geri döner. İlk filmde tam anlamıyla romantik, evliliğe ve ilişkilere saygılı bir erkek olan Bay Chow, bu kez birçok kadınla beraber olan, onları önemsemeyerek acı çektiren bir playboya dönüşmüştür.

Chow, ucuz pavyonlarda sahneye çıkan Lulu'nun (Carina Lau) peşinden gittiği bir otelde, *Aşk Zamanı*'nda bıraktığı ölümsüz aşkı Shu Li Zhen'le bir araya gelip savaş sanatları romanı yazdığı oteldeki odasıyla aynı numarayı taşıyan, 2046 nolu odayı görür. Kalıcı bir hayatı ve evi olmadığı için otellerde yaşayan Chow, 2046 numaralı odaya yerleşmek ister. Aynı öykü halinde sunulan bir anlatıyla odanın temizlenmesi gerektiğinden, daha sonra oraya geçmek üzere, 2047 numaraya yerleşir. Ancak ilerleyen günlerde Bay Chow yerini değiştirmez ve 2046 numaralı yan odaya, hayat kadını Bai Ling (Ziyi Zhang) taşınır. Chow, her gün, duvardaki delikten kadını izlemektedir. Bai Ling, filmin başlangıcında kara filmlere özgü tipik bir femme-fatale görüntüsü içinde resmedilir. Giysileri, ayakkabıları ve makyajıyla fetişleştirme içinde yansıtılır. Ancak bu yaklaşım kısa süreli olur, Bai Ling, Bay Chow ile ilişkiye girer ve femme-fatale kimliğini kaybeder.

Bay Chow, gazetecilik mesleğini aktif olarak yapmasa da, kendi yaşadıklarından yola çıkarak yazdığı öyküleri, gazetede tefrika şeklinde yayınlatarak geçimini sağlamaktadır. Bunlar arasında en çok beğeni toplayanı ise, cinselliğe yoğun olarak yer veren bilimkurgu romanı 2046 olur.

Wong Kar-Wai, romanın filme dahil olması anından itibaren 'anlatıcı' kullanma yöntemine başvurmuştur. Böylelikle alegorik kullanımın ilk yapılanmasını izleyicinin zihnine yerleştirir. Daha önce belirtildiği gibi, geleneksel kullanımlarında anlatıcı rolü, öykü, ya anlatıcının kendi başından geçmiş gibi ya da öyküye belirli bir noktadan itibaren dahil olan ya da hiç görünmeyen karakterin başından geçmiş gibi gerçekleştirilmektedir. Wong Kar-Wai ise, anlatıcısını, başrol oyuncusu olarak, kendi başından geçenleri, üçüncü kişinin başından geçenlermiş gibi anlatmak üzere kullanmaktadır. 2046 romanını yazan Bay Chow anlatıcı olarak, bu ikili film evreninde, asla yer almayacağı ikinci film parçasının üzerinden bakar, romanını yazarken

kendisinin yarattığı bu öykünün dışında*, daha açık bir ifadeyle sınırında kalır ve öykünün yönlendiricisi olur.

Romandaki 2046, insanların kaybettikleri anılarını tekrar bulabilecekleri, gelecekteki bir zamanı, bir şehri, bir dünyayı işaret etmektedir. Burası, geçmişlerine dair unutamadıkları anılara tekrar kavuşabilmek için 2046'ya giden ve hiç kimsenin geri dönmeyi düşünmediği bir dünyadır. 2046'dan 'gerçek' yaşama geri gelmenin tek yolu ise, gerçekle 2046 arasında işlemekte olan trane binmeye cesaret etmeyi gerektirmektedir. Bay Chow, romanını yazarken Bai Ling ile olan ilişkisi ilerler, ancak bu ilişki ona da kadına da mutluluk getirmez. Chow, kaldığı otelin sahibinin kızı Jing Wen'le (Faye Wong) yakınlaşmaya başlar. Jing Wen, Chow gibi, saplantılı bir aşka tutulmuştur. Bir Japon gencine aşık olan Jing Wen, babasının evlenmelerine izin vermemesi nedeniyle, kendi kendine konuşmaktan akıl hastanesinde yatmaya kadar, pek çok aşamadan geçer.

Diğer kadınların tersine, kendisiyle ilgilenmediği için otel sahibinin kızına karşı hisler besleyen Chow, genç kızın verdiği ilham ile 2046 romanını geliştirir. Chow, kendini Jing Wen'in Japon sevgilisinin yerine koyar. Aslında içinde bulunduğu çıkmazı anlatmakta olduğu bilimkurgu öyküsünün içine kendini, bir Japon olarak yerleştirir. Bu kişi, 2046'dan geri dönmeye çalışan ilk kişi olan Tak (Takuya Kimura) karakteridir.

Yönetmen, anlatı yapısındaki devamlılığı bu noktada, Chow'un yazdığı romanın görsel karşılığını vererek bölünmeye uğratar. Böylelikle alegorik karakter değişimine zemin hazırlar. Bay Chow, Tak aracılığıyla, ilgi duyduğu Jing Wen'e ulaşmak istediğini belirtmektedir. Bununla birlikte, *Aşk Zamanı*'ndaki sevgilisi Shu Li Zhen dışındaki kadınları, kendisini anlamayan, aşık olma ve hissetme yetenekleri sınırlı 'android'ler olarak görüp bilimkurgu romanına yerleştirmiştir. Bu androidler, 2046'dan dönen trende görev yapmaktadırlar. Chow, Tak karakteri görünümü altında,

* Öykünün dışında yer almak, 'diegetic olmayan materyal' anlamında kullanılmaktadır. Yunanca "anlatılama" anlamına gelen diegesis kavramı (Mutlu,1995:93), kısaca, "öykü" yerine kullanılır (Özön, 2000:959). Anlatıda nakledilen öykü olan diegesis, iki tip materyalden oluşur: Diegetic olan ve diegetic olmayan materyal. Diegetic materyal, film karakterlerinin 'içinde yaşadığı', öykü dünyasında var olan herşeydir (www.gpc.edu/~bowen/Film/FilmNarrativenotes.htm). Olaylar, karakterler, nesnelere ve dekor, anlatının diegetic materyal alanına girmektedir. Diegetic olmayan materyal ise, nakledilen öykünün kurduğu dünyanın dışında kalan, film karakterlerinin, filmin içinde görmedikleri ve duymadıkları, yalnızca izleyicilerin tanık olabildiği, öykünün dışındaki dünyadan gelen tüm elementlerdir (www.radessays.com/viewpaper.php?nats=MTAxMToyOjE&request=100019). Filmin ismine ve jeneriğe ait yazılar, anlatıcı kullanımı, dışses yorumları ve (genellikle) filmin müziği, diegetic olmayan materyal içinde yer alır.

yakınlık duyduğu 'android Jing Wen'le, *Aşk Zamanı*'nda bir kavuğa fırladığı sırrını paylaşmak, ona içini dökmek istemektedir. Ama 'android Jing Wen', hissetmediği için değil 'kalbi başkasına ait olduğu için' onun sırrını dinlemez. Bu anlamda filmin birincil evrenine göndermede bulunulur.

Aşk Zamanı'nda dile getirilen, sırrını bir ağaç kavuğuna söyleyip sonra da çamurla örterek sonsuza dek orada hapsolmesini sağlayan insanların hikayesi, 2046'nın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Sır, söylendiği kavukta kapalı kalsa da insanın, onu diğer insanlarla (ya da benzerleri androidlerle) paylaşmayı istemesi acısını hafifletmek isteğinden kaynaklanmaktadır. Gittiği 2046'da, aradığını (sevgilisini) bulamadığı için geri dönmek isteyen Japon genci Tak da, kendini dinleyecek birini bulmayı istemektedir ve başka androidlerin (ya da kadınların) cazibesine kapılır. Ama tıpkı Bay Chow gibi bunlardan beklediğini bulamaz.

Karakterin çıkışsızlığının onun dar mekanlara hapsedilişiyle verildiği filmde, gelecekle bugün arasında tek bağlantı olan trenden herhangi bir çıkış olmaması anlamlıdır. Yönetmen Wong Kar-Wai'nin diğer filmlerindeki karakterler gibi Bay Chow da, Chow'un romanında yarattığı karakter Tak da, yalnızlık ve melankoli içinde yaşamını sürdürmektedir. Sosyal çevre içinde ve oldukça popüler biri olarak gösterilmesine rağmen Chow'un yalnızlığı, yazdığı romandaki tren metaforuyla vurgulanmaktadır. Roman karakterinin yalnızlığı ise, sadece android kadın çalışanların ve otel sahibi Bay Wang'in (Wang Sum) makinist olarak gösterildiği bomboş bir trende geçen ve bitişi belli olmayan yolculukla tanımlanır.

Bu noktada yönetmenin öykü anlatmada değişik arayışlar içinde oluşu ve izleyiciyi aslında farklı bir anlamlandırmayla karşı karşıya bıraktığı görülmektedir. Çünkü, diğer Wong Kar-Wai filmleriyle karşılaştırıldığında, filmin baş karakteri Bay Chow, ilk bakışta 'normal' biridir. Chow, abartılı cinsel yaşamı ve bugünü yaşayan kişiliği ile geçmişe dair acılarını, başka kadınlardan intikam alarak geçiştirmeye çalışan bir erkektir. Kendisiyle ilgilenene kadar tüm kadınlar onun için ulaşılması gereken bir hedeftir. Ama kendisine aşık olan kadınlardan hemen uzaklaşır. İlk film *Aşk Zamanı*'nın (*In the Mood For Love*) sözlük anlamı 'aşka hazır' anlamına geliyordu. O zamanın aşka hazır karakteri Bay Chow, bu kez aşkı bir daha asla bulamayacağına inanmış ve 'geçmiş'ini ararken, ne geçmişine ne şimdiye sahip çıkamayan bir karakter haline dönüşmüştür.

Wong Kar-Wai, iki film arasındaki farkı keskinleştirmek için, oyuncusu Tony Leung Chiu-Wai'deki bu içsel değişimi fiziksel olarak da göstermek istemiştir. Ona taktığı ince bıyık ki Türkiye'deki izleyiciler için Ayhan Işık, diğer izleyiciler için Clark Gable'ı andırıldığı söylenebilir, ancak

ilk bakışta her ikisindeki zarafeti de taşımaz- ve sürekli yılışık bir gülüşle oyuncuda playboy görünümü yaratmaya çalışmıştır. Bu anlamda, *Aşk Zamanı*'ndaki hayran olunan; nazik, anlayışlı, az konuşan, karizmatik erkeğin yerine, cinsellik içinde kaybolan ve kadınlara karşı acımasızca davranan, itici bir adam karakterinin tasviri yapılmıştır.

İşte bu yöntemle, *Aşk Zamanı*'nın duygusal aşığının yerine, Tony Leung Chiu-Wai'yi, yakışmayan bıyığı ve playboy tavırları ile görüntüleyip izleyiciyi, ilk görüşte oyuncudan rahatsızlık duymaya yönelten yönetmen, aslında, karakterinin eski duygusallığını, yarattığı roman kahramanı Japon erkek Tak üzerinden anlatarak, görünüşe aldanılmamasını, izleyicinin hala aynı duygulu erkekle karşı karşıya olduğunu söylemekte ve karakterler arası alegorinin daha önce kullanılmamış bir örneğini ortaya koymaktadır. Wong Kar-Wai, başarılı bir öykü kurucusu olduğunu kanıtlar şekilde, *Aşk Zamanı*'nda çok sevdiği, 2046'nın başında nefret ettirdiği Chow'u, onun kendisini anlattığı bir Japon karakter üzerinden seyirciye tekrar sevdirmeyi dener ve başarılı olur. Yönetmen, bu alegori içinde Japon karakteri ön plana çıkarmakta, başrol oyuncusunu ise duygusal açıdan olmasa da fiziksel olarak ikinci plana itmektedir. Böylece izleyici, görünümünden davranışına kadar hiçbir özelliğinden hoşlanmadığı Chow'u, onun 'simulasyonu' aracılığıyla tekrar sever hale getirilir. Japon karakter, başrol oyuncusunun 'yerine' kullanılır ve onun dile getiremediği ya da davranışlarına yansıtamadığı duygusal yönünün ifadesi konumuna gelir. Böylelikle, anlatı yapısında herhangi bir bozulma olmaksızın, film, büyük bir başarıyla alegorik karakter değişiminden yararlanmış olur. Yönetmenin, aynı zamanda senaryo yazarı olarak kurduğu bu etkileyici anlatım, trendeki androide aşık olan Japon gencinin duygularının anlatıldığı sahnelerde, çekim ölçekleri, renk ve müziğin temelini oluşturduğu mizansenin, izleyicinin kolay etkilenmesine yönelik düzenlenmesiyle tamamlanmaktadır. İki erkeğin eylemlerini kıyaslama şansı bulan izleyici, başroldeki Chow'un, duygusal yönünü nasıl gizlediğini farkeder. İzleyici, Japon karakter aracılığıyla tekrar sevmeye başladığı Chow'un, başka biri gibi davranarak da kendi gibi olarak da içinde bulunduğu trenden (yaşamdan) inemediğini, kurtulamadığını anlayarak, büyük bir hızla hareket eden trenin içinde, belirsiz, tuhaf ve askıya alınmış gibi duran bir zamanı yaşamak zorunda kalışındaki melankoliyi hissetmeye başlar. Böylelikle karakter alegorisi, uzam değişimine rağmen, filmin anlatı yapısının nedenselliğine ters düşülmesine izin vermez ve anlatı yapısı üzerinde oynama anlamında başarılı bir uygulama yapılmasına olanak sağlar.

Susan Hayward, sinemada, başrolde yer alan erkek karakterlerin, anlatının birincil motivatörü (güdüleyicisi) olarak görev yaptıklarını

söylemektedir (Hayward,1999:249). Kadınların birincil konumda öyküye yön verdiği yapılanmalara ise kara film türünde rastlanmaktadır. Ancak kara filmlerde, kadın karakterler 'gizem'in merkezine oturtularak ön plana çıkarılır görünse de, gizemin sonuçta mutlaka erkek oyuncu tarafından çözülmesiyle kadınlar yine, erkeğe göre özne değil nesne olarak konumlandırılmaktadır. Bu yapılanma içinde erkek üzerinden öyküyü kurmak, özellikle erkek yönetmenlerin kullandığı bir anlatı yapısını işaret etmektedir. Wong Kar-Wai, 2046'da, başrole yerleştirdiği iki erkek karakterin yanı sıra, kara filmlere de atıfta bulunan çok sayıda kadın karakteri, anlatıya kadınlar yön veriyormuş gibi kullanmaktadır. Buna rağmen, alegorik dönüşümün farkına varıldığı andan itibaren, 'başrolün', erkeğe ait olduğu ortaya çıkmaktadır.

Yönetmen Wong Kar-Wai'nin, tüm filmlerinde yer verdiği, en önemli sorununun "zaman" oluşu (Bordwell,2000:285), 2046'da da kendini göstermektedir. Zamanın hiç akmadığı ya da çok hızlı aktığı hissi, anlatının bir kez daha bölünmesine neden olan yazılarla verilir. Dışarıdan büyük bir hızla ilerlediği görülen trenin içinde yaşanan zaman, hiçbir gelecek sunmayan, uzun ve belirsiz bir gidişi temsil etmektedir. Japon Tak'ın (yani Bay Chow'un, bir adım ileride de yönetmenin bizzat kendisinin), bu trenden ne zaman kurtulacağı, bu yolculuğun ya da ızdırabın ne zaman biteceği belirsizdir. Bu anlamda, anlatı yapısının gidişatına zaman kavramının birebir yön verdiği görülmektedir.

Japon Tak, tren yolculuğu sırasında sıkça akıl sağlığını kaybedeceğinden şüphelenir. Ama emin olduğu tek şey; 'eski'den, yani kendi geçmişinden kurtulmak istediğidir. Bu nedenle hiç kimsenin dönmediği 2046'dan ayrılmak için trene biner. Amacı, 'şimdi'ye varabilmek, yaşamına devam edebilmek ve artık geçmişle ya da gelecekle uğraşmamaktır. Bilimkurgu türüne dair öğeleri kullanmanın, zamanla ciddi şekilde derdi olan yönetmenin, geçmişin yanındaki şimdiye, geleceği de eklemesine olanak tanıdığı görülmektedir. Bu nedenle türün, yönetmenin öyküsünü anlatması için, bir amaç değil, bir araç olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.

Wong Kar-Wai 'zaman' konusunu ele alırken, kendisi gibi çoğu Hong Kong'lunun yaşadığı "Çin Sendromu"nun etkisini bir kez daha perdeye taşımaktadır. Çin sendromu, Hong Kong'un 1997 yılında İngiltere'den Çin Halk Cumhuriyeti'ne devredilmesinin toplum üzerinde yarattığı politik kaygı, korku, gerginlik, asabiyet ve güçsüzlük duygularına sosyal bilimciler tarafından konulan isimdir (Teo,1997:207). Çin sendromunun sanata ve sinemaya yansımada ortaya çıkan; kimlik, milliyet, aidiyet konularındaki sahipsizlik duygusu ve geleceğe endişeli bakış, Wong Kar-Wai filmlerinde de yer almaktadır.

Hong Kong'un psikolojinin yansımaları, Stephen Teo'ya göre, sinemada, Lacan'ın ayna evresinde olduğu gibi, "yeniden doğuşları" ardından kendilerini ayna karşısında tanımlamaya çalışan insanların durumlarına işaret eder (Teo,1999:19). Yönetmen Wong Kar-Wai, Hong Kong'ta yaşanan geçiş dönemi bunalımlarını ve hiçbir yere ait olamama duygusunu, *2046* aracılığıyla geleceğe taşımaktadır.

2046, aslında, Hong Kong'u devralırken Çin'in "Hong Kong'ta 50 yıl boyunca hiçbir değişiklik yapmayacağına dair" verdiği bir sözü işaret etmektedir. Nitekim Wong Kar-Wai, *2046* isminin, bir oda numarası olmakla kalmayıp sembolik şekilde, 50 yıl "kendi haline bırakılacağına" dair söz verilen Hong Kong'ta, bu süre dolduktan sonra neler yaşanabileceğine yönelik endişeleri temsil ettiğini dile getirmektedir (Salisbury,2005: <http://www.phase9.tv/moviefeatures/2046q&a-wongkarwai.shtml>). Yönetmenin bu açıklamasıyla, 150 yıl İngiliz idaresinde kalışı ardından Çin'e devredilen Hong Kong'taki sendromların, geleceğin belirsizliğini yansıtacak şekilde devam ettiği anlaşılmaktadır.

Dış işlerinde Çin'e bağlı, içişlerinde bağımsız olan Hong Kong, "Özel Yönetim Bölgesi" (Hong Kong SAR- Special Administrative Region) şeklinde adlandırılmaktadır. Ülkelerin tarihlerinde 40-50 yılın çok büyük süreler olmadığı gözönünde tutulduğunda, sanat çevrelerinin ve sinemacıların gelecek endişelerini filmlerinde yansıtmaları anlaşılır hale gelmektedir. Wong Kar-Wai'nin, dram/bilimkurgu özelliklerine rağmen, aynı zamanda, görsel dili ve içerik özellikleri Hong Kong kara filmlerine yaklaşan *2046* filmi de, sanat sinemasından pek kolay atılamayacağı anlaşılan bu bunalımın önemli bir göstergesine dönüşmektedir. Böylelikle *2046*, Hong Kong'a verilen sözler, hatıralar ve geçmişe dönmenin imkansızlığının yarattığı bunalımın "genel bir alegorisi" haline gelmektedir.

Wong Kar-Wai'nin diğer filmlerinde olduğu gibi *2046*'da da batı kaynaklı müziklere yer verışı, izleyiciyi dün-bugün-yarın arasında belirsiz bir yerde tutmakta, yönetmenin hem karakterler arasında gerçekleştirdiği alegoriye, hem de Hong Kong'un 'hiçbir yere ait olamama' alegorisine zemin hazırlamaktadır.

SONUÇ

Yönetmen Wong Kar-Wai, *2046* filminde alegorik anlatımdan yararlanarak, anlatı yapısı içinde özel bir oyun oynamakta ve izleyiciyi şaşırtarak, ikincil anlamlar üzerine düşünmesini sağlamaya çalışmaktadır. Wong Kar-Wai, daha önceki hiçbir filminde bilimkurgu türünün öğelerinden yararlanmamış olmasına rağmen, bu filmiyle bilimkurgunun alegori

kullanımı için uygun zemin olma özelliğinden yararlanmakta ve türü yer değiştirme amacıyla bir kamuflaj için kullanılmaktadır.

Konusu 1960'larda geçmesine rağmen, zaman, uzam ve karakter yapılanmalarıyla oynayan *2046*, anlatı kalıplarının biçimsel, tematik ve yapısal ilgilerini alegorik bir anlatımla zenginleştirmekte ve ilk bakışta algılaması zor bir evren kurmaktadır. Bu evren içinde birincil yapılanmada karakterler arası 'yerine' kullanıma yer alırken, ikincil ve daha geniş yelpazede, Hong Kong'un yaşadığı sıkıntuların resmedildiği görülmektedir. Bu anlamda yönetmen, anlatı kalıplarıyla oynayıp başarılı bir karakter alegorisi kullanmasının yanında, bu alegoriyle yetinmemiş, genel ilgilere yönelik bir 'yerine' koymayı daha gerçekleştirmiş, 'ülke'sinin toplumsal sıkıntılarını dile getirmiştir.

Sekanslar arasındaki çapraz kurgu ile önce karmaşık bir yığın halinde verilmesine rağmen, giderek alt kademedeki duygu yüklü öykünün ortaya çıkmasına izin veren film, alegorik anlatımı ve buna destek olan diğer tüm özellikleriyle, hem Wong Kar-Wai filmografisi, hem de tüm dünya sineması için, özgül bir ürün olarak kabul edilmelidir.

KAYNAKÇA

- Bordwell, D., Thompson, K. (1986). *Film Art*, New York: Alfred A. Knopf.
- Bordwell, D. (1996). Convention, Construction, and Cinematic Vision, *Post-Theory Reconstructing Film Studies*, ed. D. Bordwell & N. Carroll, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2000). *Planet Hong Kong-Popular Cinema and the Art of Entertainment*, USA: Harvard University Press.
- Hayward, S. (1999). *Key Concepts in Cinema Studies*, London and New York: Routledge.
- Mutlu, E. (1995). *İletişim Sözlüğü*, Ankara: Ark Yayınevi.
- Özön, N. (2000). *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Teo, S. (1997). *Hong Kong Cinema-The Extra Dimensions*, Great Britain: BFI Publishing.
- Teo, S. (1999). Hong Kong's New Wave in Retrospect, *Hong Kong New Wave-Twenty Years After*, Hong Kong: Sunshine Press Ltd.
- Salisbury, M. (2005). Q&A. with Director Wong Kar-Wai, <http://www.phase9.tv/moviefeatures/2046q&a-wongkarwai.shtml>
- (...) (2006), Georgia Perimeter College Notes, www.gpc.edu/~lbowen/Film/FilmNarrativenotes.htm
- (...) (2006), RAD Essays, www.radessays.com/viewpaper.php?nats=MTAxMToyOjE&request=100019